

«...the viewer and the view»

Зеркальность, движение и мгновение. Заметки к параллельному чтению Набокова и Пастернака

ZSUZSA HETÉNYI

ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, H-1088 Budapest, Múzeum krt. 4/D.

E-mail: hetenyi@elte.hu

(Received: 20 December 2016; accepted: 8 March 2017)

Abstract: My reflexions propose a parallel reading of Pasternak and Nabokov. Firstly, some possible perspectives in the comparative research of these two authors are listed. Then, there follows an outline of some typological similarities in the two writers' early period that may be deducted from their literary situation of the time and their similar position between traditions and innovations. Finally, I discuss a very possible intertextual dialogue that may cast a new light on Nabokov's *Pale Fire*.

Keywords: Pasternak, *The Black Goblet* (*Chernyi bokal*), Nabokov, *Pale Fire*, *A Guide to Berlin*, symbolism, futurism

Имя Пастернака нередко упоминается рядом с Набоковым, чаще всего в контексте литературных конфликтов, будь то события и реакции вокруг Нобелевской премии или стихи Набокова «Какое я сделал дурное дело...»; его «острые мнения» или эпиграмма о Пастернаке; его отказ от перевода стихов Живаго и даже тематические параллели между Ларой и Лолитой. Если же речь пошла бы об инвариантах Набокова, среди них, кроме зеркала, о котором ниже еще пойдет речь, выделяется мотив железных дорог как метафоры пересечений линий судьбы («Письма из Тулы», *Доктор Живаго*), столь важной для литературы эмиграции – и для романного творчества Набокова с самого его начала (*Машенька*).

В моем кратком сообщении предлагается несколько наблюдений о том, как обогащается понимание отдельных текстов при параллельном чтении, при обнаруживании типологических или синхронных аналогий у этих двух авторов, независимо от того, были ли они знакомы с данными текстами друг друга. Прежде чем приступить к собственной теме, хотелось бы указать на те направления исследования, которые выходили бы далеко за рамки статьи и поэтому здесь даются пунктирно.

Первое направление – тема смерти, получающая особое переосмысление у обоих авторов. При всех различиях открывается общая основа: амбивалентное стремление побороть и принимать, дистанцировать и, интимизируя, приручить ее, утрачивая резкую линию между этим и другим(и) мирами (см. в пастернаковском «Зеркале»: «...и не бьет стекла»; и набоковский «As night unites the viewer and the view»; НАВОКОВ 2011: 27).

Второе – это типологическая сопоставляемость смешения фиктивности и автобиографичности в прозе. Нечто соотносимое с этим аспектом, а именно параллель эмигрализма Набокова и внутреннего эмигрализма Пастернака, как уже было затронуто Мэри Маккарти (McCarthy 1972).

Третье направление, с первым связанное – это изображение развития детского сознания как инициации или ряда просвещений на пути к открытию и определению языка, с одной стороны, и собственного «Я», с другой. Эта тема означала бы не только сопоставление *Детства Люверс* и мемуара *Память, говори!*, но и разбор детской личности Лужина (*Защита Лужина*) и экзистенциальных поисков Цинцинната в *Приглашении на казнь* Набокова. Слова Лазаря Флейшмана освещают общую философскую проблематику феноменологии в этих текстах:

«Детство Люверс» – это повесть о «феноменологическом» прояснении познаваемого – через заблуждение, через туманное познание, – о процессах «приведения к ясности». От по-детски успокоительного значения «Мотовилихи» Женя идет к поискам «смысла» за явлением (ФЛЕЙШМАН 1975: 97).

Четвертое направление возможных исследований – это вопрос авторства, включения интрадигетических стихов героев-авторов в романы, соотношение лирического и прозаического жанров, внедренных в текст, то есть диалог жанров. Хотя стихи Живаго не включены в сам текст, только присоединены и входят в ту же книгу, все же поднимают во многом вопросы, похожие на те, которые осложняют жанровый фон *Дара* и *Pale Fire* Набокова. Отличаются ли эти стихи от собственных стихов автора, меняется ли голос или другое качество лирики в зависимости от «двойного» авторства (героя и писателя)? Набоков, например, впоследствии включил стихи Федора Чердынцева в свой том стихов – означает ли это, что лирическое «Я» Федора совпадает с авторским, или, наоборот, указывает ли на то, что лирическое «Я» никогда не совпадает авторским?

С точки зрения читательского подхода, естественно, различие огромное. Чтение прозы и чтение лирики требует разных читательских стратегий. Стихи Живаго, стоящие после текста романа, означают всего одну смену данной читательской стратегии, что можно сравнить с отдельно стоящей поэмой в *Pale Fire* Набокова. (Правда, эта поэма стеснена между весьма обманчивыми Предисловием и Комментариями Кинбота.) В первой же главе *Дара* то обстоятельство, что анализы и рецензии стихов и сами стихи Федора представлены в чередующемся по жанру потоке, смыывают жанровые границы, не только потому, что заставляют читателя часто менять коды и стратегию чтения – и при этом амплитуда изнашивается, уменьшается, – но и потому, что стихотворные строки не выделяются графически.

Комплекс понятий, которые создают впечатление параллельности, можно обозначать понятиями, выдвинутыми в названии статьи – зеркальность, движение и мгновение, присоединяя ключевые слова: будущее и футуризм.

Ранее я уже пыталась развернуто указать на то, что Набоков двадцатых годов мне вовсе не представляется в таком сильном контрасте с комплексным явлением авангарда, как это принято считать. Их несомненно сближали основные эстетические принципы: признание самоценности искусства, отказ от психологизма и мимесиса в изображении; первичность формальной стороны текста; поэтизация прозы и прозаизация поэзии; объединение словесного и визуально-иконичного; внимание к графическому выделению при фонетической значимости; ресемантизация языковых элементов (сдвиги и смешение плоскостей языка); широкое применение обнажения приема и авторефлексивность письма по пути к металитературности; схематизация и деперсонализация персонажей (двуплоскостность, картонность фигур) и персонификация предметного мира (реализованные тропы, дезавтоматизация языка); сильная акцентированность личности Эго (Хетени 2015).

Рассказ Набокова «Путеводитель по Берлину» (*Пуль*, 24 декабря 1925 г.) является, по всей вероятности, первым значительным рассказом писателя, и, как многие исследователи отмечали, программным. В нем, например, на основе трех-четырёх добавлений при довольно позднем английском переводе через 51 год (*The New Yorker*, 1 March 1976),¹ улавливались ссылки и на В. Шкловского, и на формализм (см. EMERY 2002: 303, РОНЕН 1999). О. Ронен, с одной стороны, предполагает довольно узкую (к тому же идеологическую) ссылку всего лишь на одного Шкловского, хотя вопрос охватывает намного более широкую проблематику отношений с авангардом и формализмом. О приемах и об их обнажении, о близости прозы Сирина с формализмом первым написал В. Ходасевич в своем точном анализе его прозы уже в начале творчества своего младшего друга (ХОДАСЕВИЧ 1937). С другой стороны, Ронен таким же прямым показывает влияние символистской лирики на берлинские рассказы Сирина-Набокова, в то время как, мне кажется, программный рассказ «Путеводитель по Берлину» и вся берлинская проза Сирина-Набокова отталкивается именно от символистских традиций и старается найти свой путь где-то между влияниями и отрицаниями. Здесь, в этой двойственности, одновременном поиске собственного голоса и независимости от явлений и направлений того времени, и одновременно принадлежности к традициям, мне впервые представлялось нечто родственное с положением и взглядами раннего Пастернака, который, судя по анализам специалистов, тоже был уверен уже в своем голосе, но сомневался, порою и ошибался в выборе между альтернативами групп, издательств и арт-товарищей. «Менявшиеся взаимоотношения Пастернака с символизмом и с футуризмом и определяют особенности позиции автора „Черного бокала“» (ФЛЕЙШМАН 1995: 56).²

Именно статья Флейшмана о «Черном бокале» обратила мое внимание на некоторые параллели в самих программных текстах – в «Черном бокале»

¹ На эти изменения сам автор указывает в примечаниях к собранию рассказов, называя рассказ одним из самых замысловатых (НАВОКОВ 1997: 670).

² При анализе «Черного бокала» я следую тезисам этой статьи.

и в «Путеводителе по Берлину». Первый – написанная в высоко опозитизированной форме статья, второй – подчеркнуто лишенный сюжета и полный жанроразрушающих элементов рассказ, который и в названии указывает на это нарушение, на отклонение от канона жанра путеводителя. Путеводитель здесь понимается как реализованная метафора поиска путей поэтики, собственного голоса. В то время как Пастернак первые абзацы своей статьи посвящает учителям-символистам, с которыми он сводит счеты, Набоков передает свою полемику со символистами тем, что сосредотачивается на повседневной и материальной (низкой по иерархии искусства символизма) стороне «скучного» города, выстраивая из случайных реалий не *realiora*. Элементы выбраны им так, чтобы они свидетельствовали не о городе, а его собственном взгляде, направленном на них, – и во взгляде подразумевается и взор, и миропонимание. Утверждается косвенно то же «априорное условие... субъективности» и «оригинальности», возврат к которому провозглашается в «Черном бокале» (Флейшман 1995: 56).

Нечто подобное наблюдается и в языке Пастернака – ежедневные действия, укладывание багажа, и, главное, слова от корня «движение» и транспорта метафоризируются для описания художественных позиций и процессов. В обоих текстах огромное значение играет дискрепанция фильмоподобного быстрого движения и остановленного мгновения. У Набокова движение рассказчика, трамвая, а в главке «Труды» – самые разнообразные быстрые движения – водителя трамвая, мясника, перевозчиков стекол и елок, кучера, почтальона и пекаря – создают фон для размышлений наблюдателя-рассказчика, направленных неизменно на будущее.³ Набоковский эмигрантский «футуризм» сосредоточен на перенесении настоящего в будущее в качестве прошлого и на видении при этом в предметах будущие музейные экспонаты.⁴

...какой-нибудь берлинский чудаков-писатель в двадцатых годах двадцать первого века, пожелав изобразить наше время, отыщет в музее былой техники столетний трамвайный вагон, желтый, аляповатый, с сидениями, выгнутыми по старинному, и в музее былых одежд отыщет черный, с блестящими пуговицами, кондукторский мундир, – и, придя домой, составит описание былых берлинских улиц. Тогда все будет ценно и полновесно, – всякая мелочь: и кошель кондуктора, и реклама над окошком, и особая трамвайная тряска, которую наши правнуки, быть может, вообразят; все будет облагоустроено и оправдано стариной (Набоков 2000a: 178).

Это сопровождается обращением к тезису романтики о поэте-зеркале, заимствованного у Перси Биши Шелли, который тоже сравнивает и связывает творчество с движением:

³ Ср. пастернаковские метафоры «носильщик нацепляет себе бляху будущего, путешественнику выясняется его собственный маршрут» (ПАСТЕРНАК 1916: 40). Урбанистическая тема – одна из основных характерных черт в поэзии футуризма. В обоих этих текстах метафоры берутся из городского пейзажа.

⁴ “Poets are... the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present... the influence which is moved not, but moves” (Shelley: A Defence of Poetry).

Мне думается, что в этом смысл писательского творчества: изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен, находить в них ту благоуханную нежность, которую почуют только наши потомки в те далекие дни, когда всякая мелочь нашего обихода станет сама по себе прекрасной и праздничной, – в те дни, когда человек, надевший самый простенький сегодняшний пиджачок, будет уже наряжен для изысканного маскарада (НАБОКОВ 2000a: 178).

Не слышится ли в этой мысли эхо пастернаковских строк? «Преобразование временного в вечное при посредстве лимитационного мгновения – вот истинный смысл футуристических аббревиатур» (ПАСТЕРНАК 1916: 42). Будет ли слишком далекой ассоциацией представлять ящик «со знаком черного бокала, и с надписью: „Осторожно. Верх“» (ПАСТЕРНАК 1916: 44) тем же ящиком, который как раз несут в этот музей? Вспомним неожиданное и повторное появление на вокзале среди ночи ящика, увиденного Мартыном в *Подвиге* Набокова, когда Мартын неожиданно сходит с поезда, чтобы остановить стремительный ход событий и на какое-то время сойти как раз с линии времени (спрятаться в природу на лето в Провансе)?

...с глухим стуком человек катил мимо железную тачку, а на ней был ящик с таинственной надписью «Fragile» (НАБОКОВ 2000b: 112).⁵

Мартын, глубоко дыша, пошел по платформе, и носильщик, везущий на тачке ящик с надписью «Fragile», весело сказал, с особой южной металлической интонацией: «Вы проснулись во время». «Скажите, – полюбопытствовал Мартын, – что в этом ящике?» Тот взглянул на ящик, словно впервые его заметил. «Музей естественных наук», – прочел он адрес (НАБОКОВ 2000b: 213).⁶

Вовремя сойти с поезда – это метафора изменения направления судьбы-жизни, представленной в пересечениях и линиях железных дорог у обоих писателей. Этот выход может подразумевать и отдаление от групп, и выход из-под влияний, разрыв автоматизмов. В процитированном абзаце «Черного бокала» о временном и вечном ключевым понятием является та «поспешность», с которой выполняется работа в рассказе Набокова, и с которой Мартын выходит из поезда. Потом у Пастернака читаем: «Где обезьяна от искусства в $\text{limit} = 0$ видит формулу кинематического мгновения, посетитель зверинца прозревает прямо противоположный предел» (ПАСТЕРНАК 1916: 44).

Здесь встречается характерное для литературы берлинской эмиграции место, играющее центральную роль и в «Путеводителе по Берлину» – Зоопарк, зверинец.⁷ У Пастернака обезьяна – метафора «недоразвитой», отсталой стадии искусства миметического. Сочинение Набоковым в послесловии

⁵ У Пастернака особое значение играют французские цитаты (см. ФЛЕЙШМАН 1995).

⁶ Ящик выступает в романе в семантическом кругу мотива укладывания, переезда и поездки.

⁷ См. еще «ZOO или Письма не о любви» (1923) Виктора Шкловского, где в начале он цитирует «Зверинец» В. Хлебникова. См. также берлинскую мистификацию, Обезьянью Великую и Вольную Палату А. Ремизова.

к американскому изданию *Лолиты* мистификации о том, что «начальный озноб вдохновения был каким-то образом связан с газетной статьей об обезьяне в парижском зоопарке, которая, после многих недель улеживания со стороны какого-то ученого, набросала углем первый рисунок, когда-л. исполненный животным: набросок изображал решетку клетки, в которой бедный зверь был заключен» (Набоков 1999: 377), может означать нечто подобное.

В заключение речь пойдет о весьма возможной текстуальной перекличке между двумя поэтами-прозаиками. В стихотворной части *Pale Fire* Набокова, написанной в 1962 году,⁸ в образе зеркального отражения с большой вероятностью можно говорить об особом виде интертекстуальности, о диалоге текстов.

Как известно, доминантным образом и концептом произведения Набокова, начиная с названия, является зеркальное отражение, в его самом разнообразном и широком понимании: отражения этого мира в другом (угрожающем смертью) мире, человека в человеке и текста в тексте, а также отражений всех их самих себя, друг друга и друг в друге под особым авторегистрирующим углом зрения творчества. Достойным отражением можно считать появление среди них аллюзии на раннее стихотворение Пастернака «Зеркало» (1917), ставшее широко известным и доступным как раз перед появлением романа Набокова в 1962 году.

Vladimir Nabokov (1894–1977): <i>Pale Fire</i> (1962)	Борис Пастернак (1890–1960): «Зеркало» (1917)
<p>I was the shadow of the waxwing slain By the false azure in the windowpane; I was the smudge of ashen fluff – and I Lived on, flew on, in the reflected sky. And from the inside, too, I'd duplicate Myself, my lamp, an apple on a plate: Uncurtaining the night, I'd let dark glass Hang all the furniture above the grass, And how delightful when a fall of snow Covered my glimpse of lawn and reached up so As to make chair and bed exactly stand Upon that snow, out in that crystal land!</p> <p>Retake the falling snow: each drifting flake Shapeless and slow, unsteady and opaque, A dull dark white against the day's pale white And abstract larches in the neutral light.</p>	<p>В трюмо испаряется чашка какао, Качается тюль, и – прямой, Дорожкой в сад, в бурелом и хаос К качелям бежит трюмо.</p> <p>Там сосны враскачку воздух саднят Смолой; там по маете Очки по траве растерял палисадник, Там книгу читает тень.</p> <p>И к заднему плану, во мрак, за калитку, В степь, в запах сонных лекарств Струится дорожкой, в сучках и в улитках, Мерцающий жаркий кварц.</p> <p>Огромный сад тормошится в зале В трюмо – и не бьет стекла! Казалось бы, все коллодий залил, С комода до шума в стволах.</p>

⁸ Текст Набокова, ввиду отсутствия авторского перевода на русский, цитируется в оригинале.

<p>And then the gradual and dual blue As night unites the viewer and the view, And in the morning, diamonds of frost Express amazement: Whose spurred feet have crossed From left to right the blank page of the road? Reading from left to right in winter's code: A dot, an arrow pointing back; repeat: Dot, arrow pointing back...</p> <p style="text-align: right;">(НАВОКОВ 2011: 27)</p>	<p>Зеркальная все б, казалось, нахлынь Непотным льдом облила, Чтоб сук не горчил и сирень не пахла, – Гипноза залить не могла.</p> <p>Несметный мир семенит в месмеризме, И только ветру связать, Что ломится в жизнь и ломается в при- зме, И радо играть в слезах.</p> <p>Души не взорвать, как селитрой залежь, Не вырыть, как заступом клад. Огромный сад тормошится в зале В трюмо – и не бьет стекла.</p> <p>И вот, в гипнотической этой отчизне Ничем мне очей не задуть. Так после дождя проползают слизи Глазами статуй в саду.</p> <p>Шуршит вода по ушам, и, чирикнув, На цыпочках скачет чиж Ты можешь им выпачкать губы чер- никой, Их шалостью не опоишь.</p> <p>Огромный сад тормошится в зале, Подносит к трюмо кулак, Бежит на качели, ловит, салит, Трясет – и не бьет стекла!</p> <p style="text-align: right;">(ПАСТЕРНАК 1985: 77–78)</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Совпадения, если и не точные-цитатные (и частично покрытые ввиду разноточности), охватывают разные уровни текста. Обманчивость зеркального стекла между иносказательно представленными двумя мирами-пространствами внутри и снаружи, «тут» и «там» перемешивает и меняет местами предметы. Среди них в обеих инсценировках предметы – еда, мебель, книга – изнутри (см. «indoor scene») выходят в сад, а наружные явления и предметы (птицы, снег или дождь, разные растения и деревья) вселяются в комнату, и их разделяет граница занавеса на окне как порог иного мира. При этом пастернаковские «гипноз», «месмеризм», «призма» и «очи» – столь набоковские метафоры творчества – соответствуют в этих строках *Pale Fire* кристаллу, диаманту и глазу, что соединяет субъект и объект видения, «the viewer and the view». Вес этому интертекстуальному совпадению придает тот факт, что лирический субъект поэмы Набокова и объект записей Кинбота, поэт Шейд, ввиду широчайшей интертекстуальной канвы всего романа (не только поэмы, но и комментариев) является интертекстуальной «тенью» (англ. *шейд* / *shade*) поэтического наследия мировой литературы. И если пастернаковский

alter ego не только входит в круг избранных референций, но стоит среди них самым первым в начальных строках поэмы набоковского Шейда, то эта аллюзия на Пастернака в тексте Набокова может быть связана с датой смерти Пастернака – всего за два года до появления *Pale Fire*. Если предположить Пастернака как одного из теней или прототипов Шейда, тогда в понимании текста этого многослойного и многожанрового романа сложная связь поэтических, эстетических и биографических переключек между двумя писателями может открыть новую перспективу.

Литература

- НАБОКОВ 1999 = НАБОКОВ В. О книге, озаглавленной Лолита. В кн.: *Собрание сочинений американского периода в 5 томах*. Т. 2. Санкт-Петербург: «Симпозиум», 1999. 377–385.
- НАБОКОВ 2000a = НАБОКОВ В. Путеводитель по Берлину. В кн.: *Собрание сочинений русского периода в 5 томах*. Т. 1. Санкт-Петербург: «Симпозиум», 2000. 176–181.
- НАБОКОВ 2000b = НАБОКОВ В. Подвиг. В кн.: *Собрание сочинений русского периода в 5 томах*. Т. 3. Санкт-Петербург: «Симпозиум», 2000. 97–249.
- ПАСТЕРНАК 1916 = ПАСТЕРНАК Б. Черный бокал. В кн.: *Второй сборник Центрифуги*. Москва, 1916. 39–44.
- ПАСТЕРНАК 1985 = ПАСТЕРНАК Б. Зеркало. В кн.: ПАСТЕРНАК Б. *Избранное в 2 томах*. Т. 1. Москва: «Художественная литература», 1985. 76–77.
- РОНЕН 1999 = РОНЕН О. Пути В. Шкловского в «Путеводителе по Берлину». *Звезда* 1999/4. <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/ronen.html>.
- ФЛЕЙШМАН 1975 = ФЛЕЙШМАН Л. К характеристике раннего Пастернака. *Russian Literature* 12 (1975): 79–126.
- ФЛЕЙШМАН 1995 = ФЛЕЙШМАН Л. «Черный бокал» Пастернака в контексте литературной борьбы. In: HARER K., SCHALLER H. (Hrsg.) *Festschrift für Hans-Bernd Harder zum 60. Geburtstag*. (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas. Band 36.) München: Verlag Otto Sagner, 1995. 51–82.
- ХЕТЕНИ 2015 = ХЕТЕНИ Ж. Взор и узоры прозы – два типа интерпретации в семантизации букв и клеточные анаграммы. Набоков и предшественники. В кн.: ЖАККАР Ж.-Ф., МОРАР А. (сост.) *1913 – «Слово как таковое»*. К юбилейному году русского футуризма. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета, 2015. 446–460.
- ХОДАСЕВИЧ 1937 = ХОДАСЕВИЧ В. «О Сирии». *Возрождение*, 13 февраля 1937. 3.
- EMERY 2002 = EMERY J. Guides to Berlin. *Comparative Literature* 54 (2002): 291–306.
- MCCARTHY 1972 = MCCARTHY M. A Guide to Exiles, Expatriates, and Internal Emigrés. *The New York Review of Books*, March 9, 1972.
- НАВОКОВ 1997 = НАВОКОВ V. *Stories*. New York: Vintage Books, 1997.
- НАВОКОВ 2011 = НАВОКОВ V. *Pale Fire*. Penguin Books Classics, 2011.